

Alen Širca

tradicionalnim vizualnim pesništvom in sodobno digitalno poezijo

Ključne besede: medij, intermedialnost, intertekstualnost, vizualna poezija, digitalna poezija, holopoezija, kiberprostor

»Intermedialnost je *in*.« (Paech, 1998, 14) Še vedno? Diskurz o intermedialnosti je dandanes že dodobra koloniziral družboslovne in humanistične vede, kajpak tudi literarno vedo. Nekateri govorijo kar o intermedialnem obratu (*intermedial turn*) v sodobni kulturologiji (gl. Wolf, 1999, 2 in sl.). Še bolj goreči zagovorniki (slabo ali sploh nereflktiranih) teoretskih novitet pa celo zagotavljajo, da smo prišli iz Gutenbergove dobe v intermedialno in s tem – kakor nas učijo postmodernistični diskurzi – v polnokrven prehod iz monopola Resnice, vélikih zgodb, celovitega pogleda, središča ... v multiplikacijo resnic, malih zgodb, v razsrediščenje itn. Zato ni presenetljivo, da nekateri preroki *Brave New Worlda* menijo, da se bo morala literatura sama, če bo hotela preživeti, prilagoditi novim razmeram, in sicer tako, da bo zapustila središčnost in substancialnost svojega klasičnega medija, pisave in knjige, ter se vcepiti v nove komunikacijske tehnologije, v digitalni medijski krogotok.

Vendar je koncept intermedialnosti v temelju precej nejasen in zdi se, da kljub ogromnemu teoretičnemu trudu v zadnjih dobrih desetih letih ni videti nič manj kompleksen in polivalenten. Najprej seveda zato, ker niti še ni razčiščeno, kaj sploh je medij.

Iz latinščine izvirajoča beseda *medium* (dobesedno »posrednik«) ima namreč v zahodni kulturi bogato semantiko, ki se razteza vse od gramatike do spiritizma. Z mediji se danes ukvarja posebna, bolj ali manj empiricistično orientirana »humanistična« in družboslovna znanost, mediologija, znanost o medijih (v nemščini *Mediawissenschaft*) oziroma v anglosaškem okolju študije medijev (*media studies*), ki preči področja umetnosti (vizualne umetnosti, glasbe, literature itn.), sociologije, komunikologije, semiotike, kulturne analize diskurzov itn. Pojav »novih«, zlasti digitalnih medijev je mediološki diskurz naredil še privlačnejši in prepričljivejši. Interpretacije pomena »novih« medijev seveda nihajo vse od eforije do apokaliptičnega zavračanja. Navdušenje nad novomedijsko kulturo navadno korenini v slovitem McLuhanovem

sloganu *the medium is the message*, kar implicitno pomeni, da je medij predvsem svoje lastno sporočilo, kolikor je njegova struktura v temelju avtoreferencialna (medij namreč vselej napotuje na drug medij). McLuhanova teza se vpenja v njegov mediozgodovinski scenarij o konstituciji nove oralnosti v sodobni družbi ob pomoči električnih in elektronskih medijev (v šestdesetih je bil to seveda zlasti televizor), ki bo »retribalizirala« tradicionalno gutenbergovsko kulturo (gl. McLuhan, 1964). Na drugi, nasprotni strani pa naletimo na pesimistično, malone apokaliptično viziranje digitalnih medijev kakega Virilioja, ki svari pred usodno redukcijo sfere človeškega delovanja. Da »novi mediji niso tako novi, je danes že marsikomu jasno, zato se zdi Beltingova sodba, da novi mediji pogosto niso nič drugega kot na novo očiščena zrcala spomina, v katerih preživijo stare podobe na drugačen način kot v muzejih, cerkvah in knjigah« (Belting, 2004, 56), povsem upravičena. Seveda se sodobne debate o medijih ne izčrpavajo več ob razločevanju, kateri mediji so dobri in kateri ne, namreč v smislu vprašanja, kaj mediji »delajo« s človekom, ampak, nasprotno, kaj človek počne z njimi in kako mediji konstruirajo realnost, torej v smislu epistemologije sodobnega konstruktivizma.

Mediološki diskurz, ki se glede medijev zvečine omejuje na njihovo fizično podlago,¹ je doživel številne (upravičene) kritike. Ena izmed njih prihaja iz antropologije podob, ki se zarisuje v obzorju t. i. vizualnega obrata (*visual turn*) v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Že omenjeni Hans Belting, eden vodilnih ekspozitorjev tovrstne antropologije, meni, da je vprašanje medijev tako staro kot človeška umetnost. Zato je vprašanje o materialni podlagi, ki je lahko skalna stena pri prazgodovinskih slikah ali platno pri novoveškem slikarstvu, nerelevantno,² čeprav je res, da so »novi« mediji vendarle prinesli tudi svoje posebnosti, pogojno rečeno, novosti. Medij je treba po njegovem vedno razumeti v triadi medij – podoba – telo, pri čemer je njegovo temeljno spoznanje, da sta medij in podoba nerazdružljiva, da medij sam aficira, vzpostavlja podobo. Po drugi strani pa je telo samo neki medij podoba.

1 To je najočitneje v polju čedalje popularnejših raziskav o t. i. multimodalnosti, ki so si izborile prostor tako v znanosti kot v družboslovju. Strogo materialno-tehnološki vidik multimodalnosti najdemo v polju HCI-ja (*human-computer interaction*), v katerem je modus definiran bodisi kot *input* (»vhod«), ki prihaja od človeka in ga računalnik prepozna preko senzorja, bodisi kot *zaznava*, prek katere človek sprejme *output* (»izhod«) iz računalnika. Modusi so torej vizualni, avditivni, haptični itn. Koncept multimodalnosti je mogoče v zadnjem času opaziti tudi v socialni oziroma kulturni semiotiki, pa tudi analizi diskurzov, pri kateri se celo uveljavlja imenovanje multimodalna analiza diskurzov. Prim. Hallet (2008, 520–521).

2 »Da bi se izognili modnemu pojmu medija, ni dovolj govoriti o materialu. Medij označuje prav to, da kot oblika (posredovanje) podobe obsega oba vidika, ki ju pri umetniških delih in estetskih predmetih med seboj ločujemo.« (Belting, 2004, 15) To seveda pomeni, da medija ne moremo ločiti od podobe: »... sam razumem medije kot nosilce ali kot gostitelje, ki jih potrebujejo podobe, da bi postale vidne, se pravi kot medije podob« (prav tam, 33). Medij namreč nikoli ni nekaj substancialnega, enotnega in celovitega.

Intermedialnost

Tu mi gre zlasti za koncept intermedialnosti,³ ki je povezan z literaturo oziroma, še ožje, z žanrom vizualne poezije. Takšna »literaturocentrična« optika pa po mojem vendarle ni nepomenljiva tudi za koncept intermedialnosti na splošno.

Pri literaturi je vprašanje medija z vidika materialne in tehnične plati navadno zanemarljivo. V ospredje stopajo bolj komunikološki, semiotični, sistemskoteoretski ... vidiki. Poleg tega je seveda možen tudi diahron pristop, v smislu medio(kulturno) zgodovinske obravnave, ki preučuje pogoje medialnosti ter teorije in prakse medijev v kulturnozgodovinski perspektivi, drugače povedano: sinhronim semiotičnim kontekstom se morajo pridružiti diahroni konteksti.

Z mediološkega vidika lahko literaturo samo kot enotno polje razumemo kot medij. Vendar je jasno, da lahko v tem mediju določimo še primarnejše medije, kot sta (zapisana) beseda, pisava, in podoba. Prav razmerje med pisavo in podobo oziroma, še splošneje, med berljivim in vidljivim, konstituira intermedialnost vizualne poezije, pri čemer je treba poudariti, da je ta fokusirana na sam predponski morfem *inter-*, »tisto vmes«, med obema (pod)medijema. Kajti intermedialnost ni transmedialnost, prehod iz enega v drug medij, ampak se pojavi tam, kjer prihaja do interferenc med različnimi mediji. Gre torej za proces, ki udejanja samo razliko med mediji, za proces, ki je, formalistično rečeno, »diferenčna forma vmesnosti [*Dazwischen*]« (Paech, 1998, 16). In prav ta razlika, diferenca, hiazma, razpoka med mediji je pogoj možnosti in nemožnosti posameznega medija. Rečeno karseda zgoščeno: medij je možen le kot intermedij.⁴

S tem pa se postavlja temeljno vprašanje, ali ne gre pri intermedialnosti v resnici za transpozicijo intertekstualnosti na mediološki diskurz. Kot vemo, klasični pojem intertekstualnosti (Kristeva, Barthes) pomeni, da se tekst ob odsotnosti esencialistične podlage ves čas generira v relaciji z drugimi teksti, in sicer tako na sinhroni kot na diahroni ravni.⁵ Zanj je torej konstitutivna razsežnost relacijskosti in diferencialnosti.

Če naj bi bila razlika med intertekstualnostjo in intermedialnostjo ta, da »medtem ko intertekstualnost raziskuje razmerje tekst : tekst, se intermedialnost osredotoča na zlitje in transformacijo elementov razlikujočega [*differing*] medija«

3 Izraz (*intermedium*) je prvič uporabil Samuel Taylor Coleridge, čeprav ga je v modernem pomenu znova lansiral Dick Higgins sredi šestdesetih let 20. stoletja. Gl. Friedman (2005, 51–62).

4 Prim. Lüdeke (2004, 9–26). Medij ni nikdar nekaj fiksnega, »tisto nekaj«, ampak predvsem pogoj forme. O temeljnem diferencialnem razmerju med medijem in formo, pri čemer je medij kot podlaga, masa med seboj slabo povezanih elementov, vselej pred formo, gl. predvsem Luhmann (1995, 165 in sl.).

5 O intertekstualnosti pri nas piše zlasti Marko Juvan. Gl. npr. njegovo delo *Intertekstualnost* (2000).

(Heinrichs in Spielmann, 2002), potem zlahka uvidimo, da gre za problem opredelitve teksta in medija. Toda ker smo tudi pri mediološkem diskurzu še vedno v obzorju modernega lingvističnega obrata – vsi »obrati« po njem so v teoriji doslej samo *façon de parler* (najprej seveda že zato, ker je teorija lahko le jezikovno posredovana) –, katerega poststrukturalistični postulat se glasi, da ni »zunajteksta« (Derrida), njegov hermenevtični pendant pa, da je »bit, ki jo je mogoče razumeti, jezikovna« (Gadamer), je evidentno, da je koncept intermedialnosti speljiv na koncept intertekstualnosti: »Kaj je *intermedialnost*? Kratek odgovor bi bil: žalostno spregledan, vendar izjemno pomemben pododdelek intertekstualnosti.« (Wagner, 1996, 17)

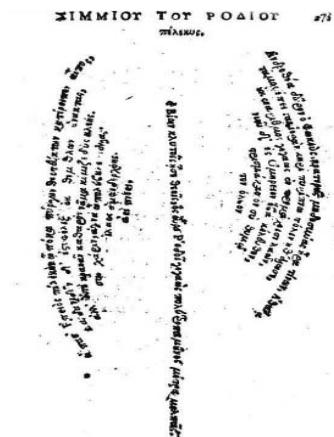
Nekaterih implikacij te ugotovitve se bomo dotaknili na koncu sestavka. Zdaj je treba preiskati razmerje med tradicionalnim (in modernim) vizualnim pesništvom ter njegovo radikalno postmoderno naslednico, digitalno poezijo.

Tradicionalna vizualna poezija

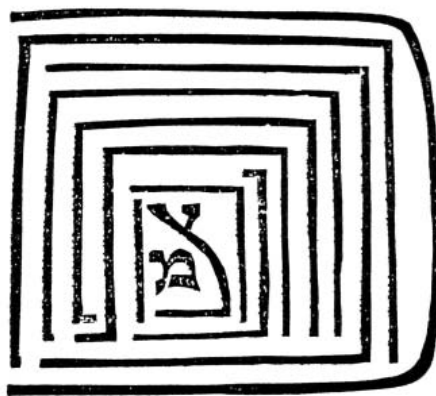
Zgodovina vizualne poezije sega v sam začetek literature. Zаметke tega, čemur danes retrospektivno pravimo tako, najdemo že v hetitskih ritualnih besedilih, na številnih antičnih papirusih, zlasti v kolekciji magičnih papirusov, v antični lapidarni epigrafiki ipd. (prim. Ernst, 1992, 138–151; isti, 2002, 1–22). Za arhegeta tega žanra, ki so ga Grki poimenovali *technopaigníon*, velja Simija iz Rodosa, ki je pisal pesmi v obliki jajca, kril in sekire (slika 1). Na latinskem Zahodu so vizualno pesem poimenovali *carmen figuratum*. Priljubljena je bila predvsem v poznoantičnem krščanstvu, še bolj pa seveda v srednjem veku (Hraban Maver je bil s svojim delom *Na čast svetemu Križu* v času karolinške renesanse gotovo eden največjih mojstrov tega pesništva).⁶ Velik razmah in tudi nove eksperimentalne poteze je figuralna poezija dobila v manierizmu in baroku (izraziti intermedialni dobi), ki je povzela antični horacijevski ideal *ut pictura poesis* (»kakor slika naj bo poezija«). Približno v ta čas sodi tudi slabo raziskana vizualna poezija evropskih ezoteričnih in mističnih izročil. Opozorim naj samo na vizualno kabalistično pesništvo, ki je nastajalo na marginah zahodne krščanske družbe (sliki 2 in 3).⁷ Zgodovini tega pesništva lahko sledimo prek Mallarméja (v tem smislu je slovita njegova pesem *Coup de dés*) in Apollinaira, s čigar *Kaligrami* (*Calligrammes*, 1913–1916) se polnokrvno začne moderna vizualna poezija, ki jo nadaljujejo dadaisti in futuristi, vrh pa doseže v konkretni poeziji (manifest napiše Öyvind Fahlström leta 1953).

6 Dostopna je moderna izdaja tega v srednjem veku izjemno priljubljenega dela: *Rabani Mauri, In honorem sanctae crucis*, izd. M. Perrin, Turnhout, 1997.

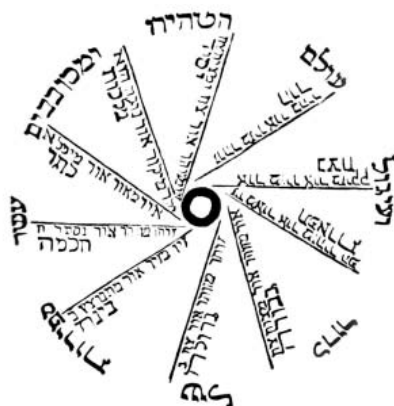
7 Dosegljivo je v ameriški antologiji judovskega pesništva, ki jo je pripravil etnopoetolog in pesnik Jerome Rothenberg (1978). Nekaj gradiva je dostopnega tudi na medmrežju: <http://www.ubu.com/ethno/visuals/jewish.html> [20. 12. 2010].



Slika 1: Simijas iz Rodosa, 4. stoletje pr. Kr., pesem podoba v obliki sekire
vir: *Vetustissimorum authorum georgica, bucolica, et gnomica poemata quae supersunt*, 1569, v digitalizirani obliki dostopno tudi na spletu: <http://books.google.com/>



Slika 2: Mojzes Kordovero, kabalist (judovski mistik) iz 16. stoletja, podoba iz hebrejskih črk iz knjige *Vrt granatovcev*
vir: *A Big Jewish Book. Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to Present*, 1978



Slika 3: Naftali Baharah, kabalist iz 17. stoletja, pesem za sefire v podobi kolesa luči
vir: <http://www.ubu.com/ethno/visuals/jewish.html>

Glede razmerja med tradicionalno in moderno vizualno poezijo (vključno z njeno analogno in digitalno naslednico) je treba v duhovnozgodovinskem pogledu pripomniti, da se praksa vizualne poezije 20. stoletja skoraj vedno izčrpa v ludističnem polju eksperimentalnosti in konceptualnosti, medtem ko v tradicionalni vizualni poeziji, zlasti v njeni začetni ritualni magični in teurgični fazi, potem pa tudi pod obnebjem novoveške ezoterike in mistike, njena performativna intermedialnost

vselej učinkuje kot (vsaj proleptično) receptivna ekstaza v radikalno transcendenco zunajtekstualnosti in zunajmedialnosti. S tem seveda trčimo v samo osrčje problematike preloma med tradicionalno umetnostjo in (post)modernizmom, ki je tu ne moremo resneje načenjati.

Struktura vizualne poezije je »konkretistična«, in sicer v smislu, da vselej kaže na konkretno materialnost in medialnost jezika kot zapisa, pisave. Gre za, grobo shematično rečeno, dve ravni: referencialno in avtoreferencialno raven. Referencialna napotuje na upovedano, literarno sporočeno realnost, avtoreferencialna pa na pisavo, zapisano besedo, ki, napotujoč sama nase, figuralno kaže to, kar pomeni. Se pravi, da ne reprezentira ničesar, temveč prav v vsej svoji materialnosti, telesnosti, torej konkretnosti črke zgolj in samo prezentira: podobo, figuro signifikacije. Takšna avtoreferencialnost pisave pa je hkrati tudi *heteroreferencialna*, kar pomeni, da že prekoračuje k *drugemu*, vizualnemu mediju, ki se formira v mediju same pisave. Referencialna razmerja so torej v vizualni pesmi precej kompleksna. Morda nam ta bolje razloži pojem intermedialnosti, ki je tu po svojem ustroju intrakompozicionalen, se pravi, da gre za razmerje (pod)medijev znotraj širšega medija literature.⁸ Tu vsekakor nimamo opraviti s preprosto menjavo medijev (*Medienwechsel*) (gl. Bogner, 2008, 478), ki bi literaturo prenesla v vizualno umetnost. Prej imamo občutek, da gre za preplet oziroma, bolje, zlitje, fuzijo treh medijev, vizualnega, pisave in govora, kolikor zapisano vselej kliče po konkretizaciji zunanega ali notranjega govora. Vendarle ne gre za fuzijo *strictu sensu*. Intermedialnost tu zadeva samo razliko, diferenco, »tisto vmes«, *Dazwischen* med pisnim/govorjenim in vizualnim. Toda spet trčimo ob temeljno vprašanje: ali nismo sedaj pravzaprav v območju intertekstualnosti in je koncept intermedialnosti tu že ves čas redundanten?

Digitalna vizualna poezija

Digitalna poezija nadaljuje razvojno linijo konkretne poezije, ki se je pojavila v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja.⁹ V osemdesetih se je takšna poezija transformirala z uporabo analognih elektronskih medijev (npr. videopoezija) in se tako osvobodila tradicionalne »priklenjenosti« na stran v knjigi oziroma linearne materialnosti površine. V devetdesetih pa je z digitalnimi tehnologijami (računalnik, internet, holografija itn.) začela nastajati bistveno drugačna, digitalna poezija. Ta se danes zarisuje znotraj širšega območja t. i. medialne poezije, ki pomeni katerokoli eksperimentalno poezijo, ki uporablja »nove« medije. Poleg enostavnejših

8 Razliko med intra- in ekstrakompozicionalno intermedialnostjo utemeljuje Wolf (2004, 252–256).

9 Pri nas smo dobili prvo antologijo konkretne poezije konec sedemdesetih. Gl. Poniž (1978). Prim. tudi Ponižovo študijo v okviru Literarnega leksikona (1984).

hipertekstualnih zasnov (internetna poezija)¹⁰ naletimo tudi na ambicioznejše projekte, kot so, na primer, eksperimentiranje s holografijo (gl. Kac, 2007, 129–156) in biopoetske konstrukcije, ki poleg digitalne tehnologije eksploatirajo tudi biotehnološke inovacije (transgena poezija, haptično poslušanje itn.) (gl. Kac, 2007, 191–196).

To, kar naj bi bilo pri digitalni poeziji radikalno novo, je, da ob pomoči digitalne tehnologije eksperimentira z novimi, virtualnimi modalitetami tekstualnosti, vizualnosti, avditivnosti itn. ter z njihovo kompleksno konfiguracijo v kiberprostoru (*cyberspace*). Pri tem je fascinantno zlasti to, da je lahko digitalno manipulirana medijska kombinatorika vedno neskončna (lahko bi govorili o nekakšnih *carmina infinita*).

Po drugi strani različni teoretiki in zagovorniki sodobne digitalne poezije (in umetnosti nasploh) trdijo, da gre za korenito subverzijo konvencionalnega komunikacijskega modela avtor : delo : prejemnik. Vsestranski brazilski umetnik Eduardo Kac na podlagi svojega lastnega večdesetletnega ukvarjanja z eksperimentalno, od devetdesetih naprej tudi digitalno poezijo decidirano pravi:

Pisec, ki dela z novimi mediji, mora opustiti idejo bralca kot idealnega razbiralca teksta in se mora posvetiti bralcu, ki se glede smeri, hitrosti, razdalje, reda in kota, ki je ustrezen njegovemu bralskemu izkustvu, zelo osebno odloča. Bralci pogosto naletijo na tekstni prostor [textspace], kjer je grafična substanca besednega gradiva nenehno motena, transformirana, morfirana ali razdrobljena v nov označevalni proces. Pisec mora ustvariti tekst tako, da upošteva, da bodo te osebne odločitve generirale mnogovrstna in različna izkustva teksta in, kar je najpomembneje, da so vsi ti dogodki enakovredna tekstualna srečanja. (Kac, 2007, 64)

Pri digitalni poeziji je konvencionalni medij literature interferiran z njej heterogeno digitalno obdelavo. Digitalizacija osnovni monomedialni in linearni medij pisave (črkovne materije literature, ki je vselej vpeta v proces signifikacije) absorbira v novo digitalno okolje, ki je multilinearno, multimedialno in interaktivno. Mnogi v tem vidijo temeljni prelom tudi s t. i. analogno računalniško poezijo, ki je na neki način samo elektronska obdelava konkretne poezije. Poleg tega se je zgodil prevod iz analognega v digitalno, kar naj bi pomenilo nič drugega kot prehod iz substancialnega črkovnega bivanja v imanentno procesualnost in diferencialnost virtualne resničnosti (VR), v kateri ni več mogoče razločiti posameznih medijev. Tako naj bi se pri digitalni poeziji usodno spremenil sam ontološki status poezije: bit digitalne poezije naj bi bila diferencialna oziroma, rečeno še bolj zaostreno, intermedialna, saj vznika iz same difference med mediji. Seveda če hočemo temu še vedno reči poezija, se

10 O internetni poeziji pri nas, ki jo goji zlasti Jaka Železnikar, gl. Bovcon (2009, 183–218).

mora literarno oziroma poetično sporočilo v svoji transformaciji v multimedialni teleprezenci – nekateri ta proces imenujejo mediomorfoza – vendarle ohraniti. Z vidika literarne vede – seveda nevarno subsumirane pod mediologijo kot skupnim imenovalcem vseh kulturoloških disciplin, ki imajo kar koli opraviti z mediji – je treba literarno intermedialnost v digitalnem okolju tematizirati prav z vidika difference med literarnim in drugimi mediji, torej z nenehno diseminacijo literature v multimedijski telematiciteti.

Intermedialnost digitalne poezije pogosto povezujejo s hipermedialnostjo, ki je dojeta kot ekstenzija hiperteksta, pri katerem ne gre samo za preklapljanje med tekstnimi datotekami, ampak tudi med avdio in video datotekami, tako da pride do nekakšnega *Gesamtdatenwerk*, kot je to že konec osemdesetih posrečeno upojmil Roy Ascott (1989, 100–109). Pri tem ves čas grozi nevarnost redukcije hipermedialnosti na multimedialno površino različnih *output* naprav, ki je digitalno kodirana. Drugi opozarjajo, da je pri tem bistvena performativnost recipienta, ki kot drugi avtor oziroma sploh pravi avtor digitalne umetnine interaktivno posega in celo generira multimedijski spektakel. Temeljna težava takšne koncepcije intermedialnosti je, da je razumljena kot prevod iz analognega v digitalno oziroma da, še splošneje gledano, tradicionalni mediji v svoji tradicionalni intermedialni povezanosti razpadejo in so prek sintaktične manipulacije računalniških programskih jezikov nanovo generirani v imaginarni multimedijski *screening* oziroma, če uporabim modnejši izraz, v teleprezenco.¹¹

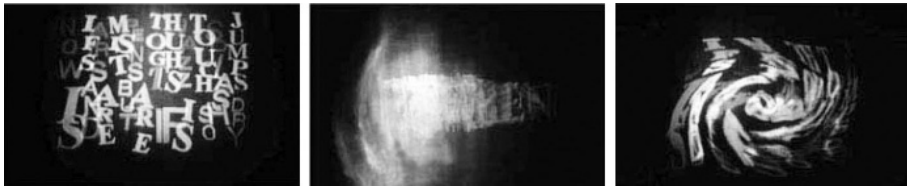
Zdi se celo, da je intermedialnost pri novih medijih prišla do svojega pojma, zlasti če njeno bistvo razumemo v interaktivnosti med seboj povezanih medijev. Kai Thomsen duhovito pravi, da »če pojma intermedialnosti še ne bi bilo, bi ga morali iznajti za računalniško animacijo« (Thomsen, 1998, 284).

Problem intermedialnosti v digitalnem okolju zelo dobro osvetli Kaceva holografska poezija oziroma holopoezija. Ta je izrazit štridimenzionalni, se pravi prostorsko-časovni dogodek, ki mora v okviru holografske projekcije besedila prikazati njegovo multilinearnost, kar pomeni, da prekinja s klasično linearnostjo poezije v knjigi (beremo jo lahko iz različnih strani, odpirajo se nove možnosti diskontinuirane sintaktične ureditve, projicirana besedna materija je maksimalno gibljiva itn.). Poleg tega je nujni pogoj te poezije tudi to, da bralec/gledalec s svojim telesom performativno vstopa v prostor, kamor je projicirana holopesem, in tako nenehno spreminja njeno strukturo.

Oglejmo si to na primeru Kaceve holopesmi *Havoc* iz leta 1992. Pesem je sestavljena iz 39 besed, ki so razporejene na tri virtualne »panoje«. Beremo jih lahko z leve proti desni in narobe, lahko pa stojimo na sredini in se pomikamo v željeno smer. Levi »pano« ima

11 Gl. Kacevo definicijo (2006, 492–493).

besede NOW, IS, IF, AND, AIRS, ARE, MIST, BUT, PENS, ARE, THOUGHTS, IF, JAZZ, IS, TOUCH, SO, SPLASH, JUMPS, DRY, sredinski ima samo besedo WHEN, desni pa drugih 19: SHE, IS, HE, IF, FACES, ERASE, SMILES, BUT, THENS, SAY, MEMORIES, ARE, AIRPORTS, LIKE, DROPS, UNDER, MOONS, OF, MAZE (slika 4). Na levi in desni strani so besede v tridimenzionalnem prostoru urejene vertikalno. Ko bralec/gledalec vstopi v prostor holograma, se besede na desni in levi strani začnejo vrteti, kot da bi se izgubljale v divjem vrtincu. Besede tako zgubijo svojo grafično stabilnost, saj se v vrtenju njihova forma docela izmaliči. V fluidnem pomešanju postanejo radikalno neberljive. Ko se bralec/gledalec odmakne, se znova umirijo v začetno berljivo stanje. Sredinski »pano« pa se obnaša nekoliko drugače. Beseda WHEN se samo delno razobliči. Fluidno stapljanje z abstraktno fotonsko gmoto, ki se formira na eni strani, ni dokončno, ampak je ustavljeno na meji berljivosti.



Slika 4: Eduardo Kac, holopesem »Havoc«, 1992
vir: *Media Poetry: An International Anthology*, 2007

Takoj nam je jasno, da je takšna digitalna holografska poezija precej drugačna od tradicionalne vizualne poezije (vključno s konkretno poezijo). Za razliko od tradicionalne vizualne poezije, kjer sta vizualni in pisni medij urejena na linearni dvodimenzionalni površini, na primer lista papirja, je tu konvencionalni medij literature vcepljen v heterogeno časovno-prostorsko vizualnost holografije. Intermedialna perspektiva se zato tu odpira prav na medprostorju holografsko literarnega in vizualnega. Takšna digitalna konstelacija seveda omogoča manipulacijo z besedno materijo, ki v konvencionalni literaturi, pa tudi v analognem okolju, ni bila mogoča. Toda – in to je temeljni problem – ali tudi ni bila (za)misljiva? Ali je pri manipulaciji besedne materije z digitalnimi tehnologijami res prišlo do temeljnega preloma, *novuma*, kot zatrjujejo najgorečnejši zagovorniki digitalne poezije?

Tako Kac kot tudi njegovi interpreti bi radi v digitalni poeziji videli na delu kar protiesencialistično dekonstrukcijo *par excellence*. Šlo naj bi namreč – še zlasti pri Kacevi holopoeziji – za »hibridno nedosegljivost – oziroma hkratnost – »čiste« prisotnosti/odsotnosti, materialnosti/nematerialnosti, realnosti/virtualnosti itn.« (Lennon, 2007, 265). Branje take pesmi je zato nekakšno »onesnaženo« branje (»*polluted*« *reading*): »Branje tako proti metafiziki kot pozitivizmu; tako proti apokalipsi kot utopiji; tako

proti revoluciji kot izročilu» (prav tam). Povsem enako se tudi Kac sam zavestno sklicuje na Derridaja in pravi, da njegova lastna holografska poezija evocira »igro prisotnosti in odsotnosti« (prav tam).¹² V primeru prej omenjene holopesmi je to seveda nazorno vidno prav z vrtenjem besed do absolutne neberljivosti oziroma gre za nekakšno osciliranje med še in ne več berljivim. Podobno holografsko konstelacijo imajo tudi druge Kaceve pesmi.

Toda v čem je največja težava, pa tudi malone banalnost takšnih razlag? Dekonstruktivska igra prisotnosti in odsotnosti, ki se pri Derridaju najbolj eklatantno odvija prav v literarnih besedilih, je vselej lahko dana le kot *sled*, *sled prapisave* same, ki je absolutno nevidna oziroma, natančneje rečeno, nereprezentabilna, in kot taka seveda pogoj možnosti vsakršne reprezentacije in prezenze (gl. Derrida, 1998). To je v očitnem nasprotju z imaginarnim ekscesom digitalne poezije. Njeno domnevno insceniranje difference, oziroma, rečeno z Derridajem, *différance*, *razlike*, se postavlja v funkcijo metafizične mimeze. In ker kot imaginarna projekcija hoče povsem neproblematično predstavljati nekaj, strogo vzeto, neobstoječega in nepredstavljivega, prapisavo, ludizem prezenze in absence, že zapade pod obnebe tega, čemur Baudrillard pravi *simulacrum*: imaginarno reprezentacijo nerealnega. Kot goli simulaker je njena hipermedialna struktura tekst : podoba : prostor paradoksalno dlje od diferencialnosti prapisave kot konvencionalni medij literature oziroma poezije. Digitalna manipulacija teksta in njegovo intermedialno hibridiziranje z digitalnimi mediji je pravzaprav zdrs v imanenco imaginarnega, v katerem diferencialna a-struktura, ki jo lahko imamo za rojstni kraj umetnosti kot take, radikalno umanjka, saj njeno prazno mesto vztrajno polni fetiš¹³ virtualnega, *cyber* resničnega.

»Več je manj«, bi se lahko glasil slogan, ki bi opisal razmerje med tradicionalno in digitalno literaturo.

To pa ima seveda tudi daljnosežne posledice za razumevanje intermedialnosti v digitalnem VR-okolju. V skladu z Derridajevim »aksiomom«, da ni »zunajteksta«, torej tudi virtualne resničnosti digitalnih medijev ne, je treba resno vzeti še en Derridajev uvid, namreč, da *différance* preči tako slikovno kot tekstualno polje, kar pomeni, da ni nobene jasne demarkacijske linije med vidljivim in berljivim.¹⁴ *Différance* je

12 Prim. Derrida (1995, 119–141).

13 Beseda »fetiš«, ki izvira iz portugalsčine (*feitiço*), izvirno pomeni »malik«, »idol«; torej objekt, ki je vržen pred Absolutno in zastira pogled nanj. Za radikalen filozofski premislek tega pojma, ki je pogoj možnosti vsakršnih marksističnih in freudovskih govoranc o fetišizmu, gl. delo Jeana-Luca Mariona *Malik in razdalja: pet študij*, prev. Barbara Pogačnik in Maja Novak; spremna beseda Branko Klun, Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2009.

14 »Glede razdelitve med vidljivim in berljivim nisem prepričan, ne verjamem niti v trdnost njunih mej, zlasti pa ne, da poteka med slikami in besedami. Najprej nedvomno preči vsako telo, tako pikturnalno kot leksikalno, v skladu z linijo nekega – vselej edinstvenega, a labirintnega – idioma.« (Derrida, 1987, 106)

skupno dno teksta in slike. Iz tega izhaja, da je tudi sama intermedialna konstelacija v digitalnih medijih *de facto* speljiva na intermedialnost klasičnih medijev. Če ostanemo pri našem primeru vizualne poezije, je treba reči, da je pri sodobni digitalni poeziji, čeprav uporablja čedalje zmogljivejše in manipulabilnejše tehnološke inovacije ter v povezavi s tem na površinski, fenomenski ravni množi (kin)estetska izkustva, modus intermedialnosti v temelju izpeljiv iz temeljne arhikonstelacije difference vidljivo/berljivo. Ta pa je seveda spet domena še temeljnejše intertekstualnosti.

Moja teza je, da se tradicionalni problemi literature, *in concreto* vizualne poezije, v njeni notranji strukturi v prenosu oziroma prevodu v digitalno sfero ne spremenijo. Sicer je treba na fenomenalni ravni upoštevati specifično prostorskost in časovnost virtualne resničnosti, toda tudi ta je fundamentalno ontološko gledano samo tehnološko eksploatiran modus mentalne imaginacije, virtualnosti v naših »glavah«, torej naših »realnih« sanj, zaznavanj, umišljanj, predstavljanj itn. Virtualna resničnost kot utopična resničnost kiberprostora je tako vedno nekakšen *daydreaming* – in nič več.¹⁵ Modna krilatica »od smisla k čutom« (gl. Hörisch, 2001), ki označuje novomedijsko digitalno umetnost, je dovolj zgovorna. Umetnost digitalnih medijev je torej na pojavni, površinski ravni sicer čutno »drugačna«, v svoji ontološki resnici pa še preveč polna (imaginarnega) smisla, vedno reduktibilna na tradicionalno intermedialnost oziroma, še naprej, na intertekstualnost. Ontološka refleksija je med zagovorniki novih medijev kajpada velika slepa pega. Če do nje že pride, se konstituira docela v horizontu (metafizične!) binarne opozicije med esencializmom in nominalizmom, ali pa, kar je še huje, na materialno-tehnične značilnosti medijev. Vrh tega je umetnost, ki temelji na digitalnih medijih, ovrednotena kot odlikovano protiesencialistična, kar je treba v skladu z dogmatiko večine sodobne kulturologije enačiti kar s protikolonialnim, nerasističnim, nehomofobnim, neseksističnim ... (moralno seveda vselej pozitivno ovrednotenim) diskurzom. Skratka, odsotno »telo« ontologije je treba nadomestiti s simulakrom, himero, fetišem, »spakom« moralizma.

15 Zato se pridružujem mnenju, da je digitalna umetnost pravzaprav modus izrazito moderne in ne postmoderne subjektivacije. Gl. Dixon (2007, 654–656).

Viri

A Big Jewish Book. Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to Present (ur. Rothenberg, J. in drugi), New York, 1978. Deloma dostopno: <http://www.ubu.com/ethno/visuals/jewish.html> [20. 12. 2010].

Antologija konkretne in vizualne poezije (ur. Poniž, D.), Ljubljana, 1978.

Literatura

Ascott, R., Gesamtdatenwerk. Konnektivität, Transformation und Transparenz, *Kunstforum international* 103, 1989, 100–109.

Belting, H., *Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi*, Ljubljana, 2004.

Bogner, R. G., pod geslom: Medienwechsel, *Metzler Lexikon- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 2008, 478.

Bovcon, N., *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*, Ljubljana, 2009, 183–218.

Derrida, J., *Psyché: Invention de l'autre*, Pariz, 1987.

Derrida, J., Signatura, dogodek, kontekst, v: *Sodobna literarna teorija: zbornik* (ur. Pogačnik, A.), Ljubljana, 1995, 119–141.

Derrida, J., *O gramatologiji*, Ljubljana, 1998.

Dixon, S., *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, Mass./London, 2007, 654–656.

Ernst, U., Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit«, v: *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (ur. Weisstein, U.), Berlin, 1992, 138–151.

Ernst, U., *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin, 2002, 1–22.

Friedman, K., Intermedia: Four Histories, Three Directions, Two Futures, v: *Intermedia: Enacting the Liminal* (ur. Breder, K. in drugi), Dortmund, 2005, 51–62.

Hallet, W., geslo: Multimodalität, *Metzler Lexikon- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, 2008, 520–521.

Heinrichs, J. in Spielmann, Y., Editorial: What is Intermedia?, *Convergence: Journal of Research Into New Media Technologies* 8, 4 (Winter 2002). Dostopno na spletu: <http://convergence.beds.ac.uk/issues/volumeeight/numberfour/editorial> [20. 12. 2010].

Hörisch, J., *Der Sinn und die Sinne: eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main, 2001.

- Juvan, M., *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000.
- Kac, E., v: *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales* (ur. Bernard Andrieu), Pariz, 2006, 492–493.
- Kac, E., From ASCII to Cyberspace: a Trajectory in Digital Poetry, v: *Media Poetry: An International Anthology* (ur. Kac, E.), Bristol/Chicago, 2007.
- Kac, E., »Holopoetry«, v: *Media Poetry: An International Anthology* (ur. Kac, E.), Bristol/Chicago, 2007, 129–156.
- Kac, E., Biopoetry, v: *Media Poetry: An International Anthology* (ur. Kac, E.), Bristol/Chicago, 2007, 191–196.
- Lennon, B., Screening a Digital Visual Poetics, v: *Media Poetry: An International Anthology* (ur. Kac, E.), Bristol/Chicago, 2007, 251–270.
- Luhmann, N., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1995.
- Lüdeke, R., Poes Goldkäfer oder das Medium als Intermedium. Zur Einleitung, v: *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (ur. Lüdeke, R.), Göttingen, 2004, 9–26.
- McLuhan, H. M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, 1964.
- Paech, J., Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen, v: *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (ur. Helbig, J.), Berlin, 1998, 14–30.
- Poniž, D., *Konkretna poezija*, Ljubljana, 1984.
- Thomsen, K., Digitale Bilder, virtuelle Welten: Computeranimationen, v: *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, (ur. Helbig, J.), Berlin, 1998, 275–290.
- Wagner, P., Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s), v: *Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality* (ur. Wagner, P.), Berlin, 1996, 1–40.
- Wolf, W., *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam, 1999.
- Wolf, W., geslo: Intermediality, *Routledge encyclopedia of narrative theory*, London, 2004, 252–256.

Alen Širca

***Ut pictura poesis*: Intermediality between Traditional Visual Poetry and Contemporary Digital Poetry**

Keywords: medium, intermediality, intertextuality, visual poetry, digital poetry, holopoetry, cyberspace

This article discusses the concept of intermediality, comparing traditional visual poetry and contemporary digital poetry. It shows that today's somewhat fashionable concept of intermediality can actually be traced in the transposition of the classic concept of intertextuality from philosophical discourse, especially as developed by Barthes and Kristeva, to the domain of mediological discourse. The article briefly summarizes the tradition of visual poetry from antiquity to modernism, emphasizing its structure as basically concrete; that is, it implies a material and medial component of language or writing (*écriture*). This structure calls attention to its self-referential and referential aspect. The digital poetry that continues the line of development of concrete poetry, as it appeared in the 1950s and 1960s, belongs to a broader area of new media poetry that includes any experimental poetry that uses the "new" media. The problematic concept of intermediality can best be explored in a digital environment such as the holographic poetry (or holopoetry) of the noted and versatile contemporary Brazilian artist Eduardo Kac. Kac's holopoetry is a special space-time event in the context of the holographic projection of the text in order to display its multilinearity, which primarily means breaking with the linearity of classic poetry printed in a book. Based on an examination of Kac's holopoem "Havoc" from 1992 (in this example, the poem's graphic integrity is temporarily lost), the paper challenges the simplistic deconstructivist interpretation that is applied to Kac's poems and often to digital poetry in general: namely, that these poetic events can most persuasively be seen as figures for the unattainability of "pure" presence/absence, materiality/immateriality, reality/virtuality, and so on. The author argues that the "polluted" reading as a reading against metaphysics and tradition in the case of new-media poetry is unconvincing because the visually evident and naïve representation of a (would-be) Derridean *différance* is nothing more and nothing less than the Baudrillardian simulacrum: an imaginary representation of the unreal. The author concludes by suggesting that the basic intermedial problems of contemporary digital poetry remain the same as in traditional visual poetry; that is, that they are only

reproduced in the new media environment. Their new “materiality” and the extensive possibilities of technical manipulations that they offer should not deceive us that they ipso facto imply completely new ontological dimensions.